

## 継起と並列      レッシング『ラオコーン』再考

著者	清水 翔太
雑誌名	東北ドイツ文学研究
巻	58
ページ	1-14
発行年	2017-12-10
URL	<a href="http://hdl.handle.net/10097/00127148">http://hdl.handle.net/10097/00127148</a>

# 継起と並列

## ——レッシング『ラオコーン』再考——

清水 翔太

### 1. はじめに

1506年1月《ラオコーン彫像》<sup>1)</sup>が発見されて以来、人々はこの彫像を、鑑賞の対象としてただ愛でるのみならず、そこからインスピレーションを得て、己の美学を語る際の材料ともしてきた。ゴットホルト・エフライム・レッシング（1729～1781）もその一人であった。レッシングは『ラオコーン もしくは絵画と文学との境界について』

（1766）において、当時流行していた「詩は絵のごとく、絵は詩のごとく」という思想に異を唱え、ヴィンケルマンらを相手取って自説を展開した。その中で彼は、継起的な表現を得意とする文学を時間の領分のものとし、並列的な表現を得意とする、絵画をはじめとした造形美術を空間の領分のものとした<sup>2)</sup>。

本稿では、レッシングのラオコーン論を整理し、その概観を示し、また『ラオコーン』で繰り広げられていた議論が後代においてどのように発展しているかを紹介することで、レッシングが十八世紀という時代において如何なる位置を占めていたのかを考察したい。その上で、レッシングが示した継起的（auf einander folgend）、並列的（neben einander）というキーワードと共に、文学と造形美術の境界線についての検討を加える。

### 2. レッシング『ラオコーン』とその周辺について

レッシングは『ラオコーン』序章において、自著のことを「一冊のまとまった本というよりは、むしろ一冊の本となるべき乱雑な抜き書き帖（unordentliche Collectanea）」<sup>3)</sup>と評している。実際、章の並びに系統だった規則はなく、その時々に関心した着想

---

1) 作者不詳《ラオコーン像》紀元前40～20年頃、大理石、ヴァチカン、ピオ・クレメンティーノ美術館蔵。

2) Gotthold Ephraim Lessing, „Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Erster Teil“. In: *Lessing Werke und Briefe*, Bd. 5/2, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1990, S. 13-16. （以下Laokoonと略記する。）また、当時の文学と造形芸術を取り巻く言説については第三章にて触れる。

3) Laokoon, S. 15.

を、そのままの順番で並べていることが分かる。例えば第二十六章冒頭でレッシングはヴィンケルマンの『古代美術史』が出版されたことに触れているが、それ以前に展開していた「醜さ」についての議論から一転して、レッシングの興味はヴィンケルマンへの批判に向けられている。その攻撃は二十九章まで続き、その末尾には「第一部終」と書かれているが、第二部が発表されることはなかった。

このように、整頓されているとはいいがたい『ラオコーン』ではあるが、レッシングの主な興味は以下の四つに大分することができる。

- ① 文学と造形美術との境界について。(序章、第一、二、三、四、六、七、十二、十三、十四、十五、十六、十七、十八、十九、二十、二十一、二十二、二十四、二十五章)
- ② 《ラオコーン像》の成立年代はいつか。また《ラオコーン像》の着想は文学から取られたのか。(第五、二十六、二十七章)
- ③ 文学、造形美術における醜の問題について。(第二、二十二、二十三、二十四、二十五章)
- ④ ヴィンケルマンをはじめとする同時代の評論家に対する批判。(第八、九、十、十一、十四、二十六、二十七、二十八、二十九章)

これらのうち、①の文学、造形美術の比較論は次の章で詳しく取り上げたい。ここでは、その他の論考について軽く触れてみたい。

まず②の問題であるが、ヴィンケルマンが《ラオコーン像》の成立年代をギリシャ古典期と推定したのに対し、レッシングは初期ローマ帝政期としている。現代の研究によると《ラオコーン像》の制作年代は紀元前40～20年ごろとされている<sup>4)</sup>。レッシングはウェルギリウスの『アエネーイス』(紀元前30～19年頃)が《ラオコーン像》の制作に先立つという予想から年代の推定をしていたが、その読みはほとんど外れていなかったことがわかる。物的証拠を全く使うことができないという状況下で、プリニウスの『博物誌』(77)や、ロドス島から出土した碑文、そしてウェルギリウスの詩という限られた判断材料をアームチェア・ディテクティブさながら精緻に読み取り、自説を展開していく様は、論理的な思考の積み重ねを好むレッシングの性向が窺える。

③の醜の問題について、レッシングは主に第23章から第25章において考察してい

---

4) サルヴァトーレ・セッティス『ラオコーン 名声と様式』芳賀京子、日向太郎訳、三元社、2006年。

る。彼は醜というものは不快という感情と分かちがたく結びついており、別の感情と結びつくことが困難であると主張している。そして、視覚的な表現を取らない文学においては、醜の表現が生み出す不快が、同情や滑稽さに結びついて薄まる、そのプロセスについて説明している。それに対して造形美術においては醜の不快感が直接鑑賞者に影響を及ぼし、時間の経過により薄まることもないため、芸術的に良い効果をもたらさないとしている。レッシングは《ラオコーン像》においてラオコーンの表情が極度に歪んでいない理由として、この醜さの効果を挙げている<sup>5)</sup>。ゲーテもまた「ラオコーンについて」<sup>6)</sup>という論文で、この彫像を批評している。彼もまた、苦悩と美の対立がこの作品を傑作たらしめていると述べており、これ以上後の場面を彫刻家が描写した場合、それは悲劇的(tragisch)というよりはむしろ、残酷(grausam)で不快(eckelhaft)であるとしている<sup>7)</sup>。

ウンベルト・エーコの『醜の歴史』<sup>8)</sup>では、「醜」というテーマが文学、造形美術の中でいかに表現されてきたかが詳細に述べられている。このおどろおどろしい絵、彫刻、映画の図版がほぼ全てのページに登場してくる大著を覗いてみると、醜そのものもまた造形美術の大きなテーマとなっているようにも思われる。しかし、そこで表現されている醜も、レッシングがいうように他の感情によって薄められているから芸術作品として成立しているのか、それとも醜そのものが鑑賞者を惹きつけているのかどうかについては、考えなければならない。

そもそもレッシングはなぜ造形美術において「醜」を認めずに、均整の取れた肉体美を至高のものとしているのかという疑問については、ヴィンケルマンの『ギリシャ芸術模倣論』(1755)<sup>9)</sup>を読むことで理解を深めることができる。ヴィンケルマンはこの本で、古代ギリシャ人が持つ肉体の優美さを人種、風俗、鍛錬などの面から論じ、それを至高のものとし、模倣することを世の美術家たちに薦めている。レッシングもまた、この論敵と意外なほど造形美術の趣味を同じくしており、ギリシャ・ローマ美術であらわされる肉体美への素直な礼賛を隠さないことで、ルネサンスと後のドイツ古典主義をつなぐ流れに竿をさしている。こうした古典美術への執着について、リーは

5) Laokoon, S. 29.

6) Johann Wolfgang Goethe, „Über Laokoon“. In: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Bd. 18, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1998.

7) Ebd., S. 498.

8) ウンベルト・エーコ『醜の歴史』川野美也子訳、東洋書林、2009年。

9) Johann Winckelmann, „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“. In: *Johann Winckelmanns sämtliche Werke*, Bd. 1, Osnabrück: Otto Zeller, 1825.

『詩は絵のごとく』において、レッシングが彫刻と絵画の意義を混同し、風景画、静物画、歴史画を不当に過小評価している点を批判をしている<sup>10)</sup>。

④のレッシングが同時代の美術評論家に対し加えた批評の数々について、ここでそのひとつひとつを精査することはしない。しかし、もしこの『ラオコーン』という本の興味深い点として、純粋な内容以外のものを挙げるとするならば、それはこうした批評家たちへの舌鋒の鋭さに他ならない。レッシングは論敵の説のどんな小さな綻びも見逃さず、そのつど反例を引きだしてきて、その引用元を明記するのを忘れるということをしない。こうしたところからは、レッシングの文学作品からだけでは窺いえない、彼の魅力が感じられる。一般的に『ラオコーン』における論敵としてはヴィンケルマンの名が最も有名だが、レッシングの厳しい批判の目はスペンス、ケーリュス伯など国内外の別を問わず広く向けられている。レッシングの論駁のしつこさは、著者註の、ある種偏執狂的な付け方にも窺える（『ラオコーン』が文学テキストではなく、学術的なものであるという点を考慮すれば、註が多いのも特殊なことではないのかもしれないが）。例えば『ラオコーン』第二十九章ではヴィンケルマンの『古代美術史』（1763）にある細々とした間違いを訂正するということが延々行われているが、「『アンティゴネー』はソフォクレスの最初の悲劇ではない」<sup>11)</sup>という一文に対して、二頁半ほどの註がついている。レッシングは自身のこうした身振りを「荒探し(Tadelsucht)ではない」としているが<sup>12)</sup>、そうした弁解もまた興味深い。

本稿で最も注目したいのは、①に挙げた文学と造形美術に違いについてであるが、ここでレッシングの考えを簡単にまとめてみたい。ヴィンケルマンは《ラオコーン像》においてラオコーンの表情が苦しみによって最大限までに歪められていない理由を、古代ギリシャ人の魂の「高貴な単純さと静かなる偉大さ」を表現するためとしている<sup>13)</sup>。しかし、レッシングはラオコーンの表情が極度に歪められた絶叫の相を呈していないというヴィンケルマンの見解には賛成の意を示しながらも、その理由についてはヴィンケルマンと説を同じくしていない。レッシングはその理由を、文学と造形美術の形式の差に求めている。造形美術は物語の継起的な連なりを表現することが出来ず、ある一瞬の情景を切り取らなくてはならない。その際に造形美術家が選ぶべき瞬間とい

---

10) レンサレアー・W・リー著：森田義之・篠塚二三男訳「詩は絵のごとく——人文主義絵画論——」，中森義宗編『絵画と文学』中央大学出版社，1984，213-218頁。

11) Laokoon, S. 204.

12) Ebd., S. 205.

13) Op. cit., S. 30.

うのは、上に述べた通り醜いものであってはならないというのが、レッシングの考えである。こうしたラオコーン論から演繹してレッシングは文学、造形美術の一般的な特性についても述べている。文学は継起的な表現を得意とし、造形美術は並列的なものを得意としているという考えが彼の論の中心にある。このことは次の章で詳しく述べたい。

このように、文学と造形美術の比較からなにがしかを得ようとする潮流として観念史 (history of ideas) 畑のルネ・ホッケ、マリオ・プラーツらの研究が挙げられる。マリオ・プラーツは『ムネモシュネ』<sup>14)</sup>において、自分が語るべき文学と造形美術の関係について述べている。プラーツはボードレールの「交感」や、スクリャービン管弦楽曲作品 54『法悦の詩』のような共感覚的な芸術の現れにはあまり興味を示していないようである<sup>15)</sup>。それでは、彼はどのような文学と造形美術の間の影響の及ぼしあいテーマにしているのだろうか。プラーツはその例として、マントヴァのサンタンドレア聖堂のファサードや『狂乱のオルランド』の底に、共通して流れるルネサンス期の幾何学的思考法<sup>16)</sup>や、マニエリスム期の建築や絵画、文学に見られる蛇状曲線<sup>17)</sup>を例として挙げている。彼がそこに見出しているのは、ある時代のある一つの観念が、同時代のあらゆる芸術に影響を及ぼすその様である。その点において、観念史派の学者たちがしている仕事は《ラオコーン像》の中に、古代ギリシャ人の「高貴な単純さと静かなる偉大さ」を見出したヴィンケルマンの仕事と通ずるものがある（ヴィンケルマンがそうしたギリシャ的な美を最上のものとして、それを普遍的な芸術の模範にしようとしたのに対し、観念史派の人々はそれぞれの時代の芸術の潮流に優劣をつけようとはしていないという違いがあるにせよ）。

このように時代に固有の精神を見出そうとした人々とは違い、レッシングが求めようとしたのはいかなる時代であっても通ずる文学と造形美術の境界線であった。レッシングは文学と造形美術を「継起的」と「並列的」というキーワードで読み解こうとしたが、次の章ではそれについて考えを進めていきたい。

14) マリオ・プラーツ著・高山宏訳『ムネモシュネ 文学と視覚芸術との間の平行現象』ありな書房、1999年。

15) 同上書、31頁。

16) 同上書、107-108頁。

17) 同上書、115頁以下。

### 3. 詩は絵の如く、絵は詩の如く？

そもそも詩は絵の如くという考えは何処から来たのだろうか。当時の状況についてはリーの「詩は絵のごとく——人文主義絵画論——」に詳しく、そこではシモーニデースの言としてプルータルコスが伝えた「絵は黙せる詩、詩は語る言葉」<sup>18)</sup>という言葉や、ホラティウスの『詩論』にある「詩は絵のごとく」という言葉が一六世紀半ばから十八世紀中頃にかけての美術・文学の理論書に紹介されている例が挙げられている。

ホラティウスの『詩論』（紀元前 20～10 年頃）に「詩は絵の如く (ut pictura poesis)」という文言が出てくる。それについて述べている箇所を引用する。

詩は絵と同じ。あるものは近づけば近づくほど人を引きつけ、あるものは離れれば離れるほど人の心をとらえる。あるものは薄暗い所を好み、あるものは光のもとで見られることを望んで、批評家の鋭い眼光も恐れぬ。一度しかよろこびをあたえないものもあれば、十回見てもよろこびをあたえるものもあるだろう。<sup>19)</sup>

ここでホラティウスが言っているのは、芸術作品には複数の鑑賞に耐えうるものもあれば、またないものもあり、そうした多様性があるという点において、詩と絵が同じであるということに過ぎず、「詩は絵のように書け」ということではない。このホラティウスの言葉を金科玉条としたのは、後代の芸術家・評論家たちであり<sup>20)</sup>、レッシングはこれに異を唱えている。

それでは具体的にどのような芸術をレッシングは「詩は絵のごとく（書け）」という原則に従った結果、つまらないものとなってしまった芸術としているのであろうか。第一にレッシングは寓意的なモチーフが使われた絵画を挙げている。彼は骸骨の姿を用いて現れた死の絵画を不快な (widerlich) ものとしている<sup>21)</sup>。第二に彼が挙げるのは並列的な言葉により描写された詩である。その実例として、彼はアルプレヒト・フォ

---

18) Plutarch, *Moralia*, IV, London: William Heinemann Ltd, 1936, S. 501.

19) ホラティウス「詩論」『詩学・詩論』松本仁助・岡道男訳 岩波書店、1997 年、251 頁。訳文中の「詩は絵と同じ」が“ut pictura poesis”にあたる部分であり、「詩は絵の如く」と訳されることも多い。

20) リーは「詩は絵のごとく」で、擬アリストテレスの芸術観をヨーロッパにもたらした者として、アルベルティ、ドルチェ、ベッローリ、デュ・フレノア、ダニエッロといった評論家の名を挙げている。

21) Laokoon, S. 97. 『古代人はいかに死を象ったか (Wie die Alten den Tod gebildet)』(1767)において、レッシングはこの説をさらに展開している。

ン・ハラーの『アルプス』（1729）の次の部分を挙げている。

花々の輝く黄金は、光の中でうずまき、  
茎のうえにそびえ、灰色の法衣に王冠を授けている。  
その葉のすべすべとした白さには、深緑が織り込まれ、  
濡れたダイヤモンドの五色の光に輝く。<sup>22)</sup>

この詩に対するレッシングの評は非常に苛烈である。

これは教養ある詩人が、巧みな技をもって写生した草花である。たしかに描かれてはいる、しかしそれはなんの幻想もなく描かれている。(……)「画家による写実の極みのスケッチも、この詩人の描写と比べると、まったくぼやけた薄暗いものであろう」<sup>23)</sup>などどうしていえるだろうか。この詩は、線と色がキャンパスの上で表現しうるものとは、比べようもなく劣っている。この詩にあのような過度な賛辞を贈る批評家は、まったく誤った視点でこの詩を観察したに違いない。(……)これら数行が、印象という点において、ハイスムのような画家の模写に比肩するなどというものは、自身の感覚を疑ってみもしなかったか、あるいは感覚を故意に否定しようとしたに違いない。<sup>24)</sup>

詩人には大変酷なことに、ハラーの詩はレッシングによって文脈から切り離され、自説を証明するためのスケープゴートとされており、確かに魅力的ではなさそうな印象を読者に与えている<sup>25)</sup>。それでは本当に文学のうちに並列的な描写の成功例はないのだろうか。

その前に並列的な描写というものがどういうものなのか、絵画の方面から考えてみたい。絵画の並列的という特性を最もよく生かしたのは、フランドルの画家、ピーテ

22) Albrecht von Haller, *Die Alpen*, Berlin: Akademie Verlag, 1959, S. 23. レッシングによる引用は Laakoon, S. 125-126.

23) Johann Jacob Breitinger, *Critische Dichtkunst*, Zweiter Band, Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1740, Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1966, S. 407.

24) Laakoon, S. 125-126.

25) ハラーの詩が本当に魅力的かどうかはさておき、アルプスのようなピクチャレスクな風景を美しいものとして描く感性にレッシングは興味を示していなさそうであることがわかる。



ル・ブリュゲル（老）である。彼の作品には《ネーデルラントの諺》<sup>26)</sup>、《子どもの遊戯》<sup>27)</sup>など同じ趣向のものがある。《ネーデルラントの諺》には、画面いっぱい所狭しと、図像化された諺が描かれており、その数は百を超えるという<sup>28)</sup>。マーティン・ハンドフォードの『ウォーリーを探せ！』シリーズ（1987年～）を思い出す人もいるだろう。この絵には中心というものがなく、どの諺も同程度の価値のものとして並べられている。画面の真ん中にあるものが端にあるものより重要であることは全くない（そういう点においては、ブリュゲルのこうした作品における中心のなさ『ウォーリーを探せ！』の絵よりも徹底している。ウォーリーの絵にはウォーリーをめぐるストーリーがあり、それを担う人物がいるからだ。）。《子供の遊戯》も同じような趣向、構図でさまざまな遊びに興じる子どもたちが描かれている。

ブリュゲルの並列的な表現は、こうした百科事典的な絵に限らず聖書の物語を描いた宗教画にも及ぶ。《ゴルゴタの丘への行進》<sup>29)</sup>には十字架を背負ってゴルゴタの丘へと向かうイエス・キリストが描かれている。手前に少し大きく描かれた聖母マリアがいるのはすぐに分かるが、イエス・キリストはいったいどこにいるのだろうか。少し目を凝らすと、画面の中心に十字架があるのが見える。そこをさらによく見てみると、十字架の下に緑がかった服を着た男がうずくまっているのが見える。これがイエス・キリストなのだろう。とても小さいので、彼の表情を窺うことすら出来ない。物語の主人公であるはずのイエス・キリストは絵の他の要素——ゴルゴタの丘の上に集まる群衆（彼らは真ん中にぱっかりと空き地を作って集まっている。そこにはバラバラがいるはずだが、もはや小さすぎて彼の姿を認めることは出来ない）や、奇妙なりュックサックを背負った行商人や急峻な岩場に立つ風車小屋、諍いを起こしている婦人——それらと（少なくとも見た目上は）並列して等置されている<sup>30)</sup>。

これらブリュゲルの絵から分かる並列性とはどういうものか。それは時間性のなさ、それぞれの要素が等価値で、交換可能であるという点にある。このようなことを書くのは、画家に対する侮辱であるかもしれないが、あえて書くと《ネーデルラン

26) ピーテル・ブリュゲル（老）《ネーデルランドの諺》1559年、ベルリン、国立美術館蔵。

27) ピーテル・ブリュゲル（老）《子どもの遊戯》1560年、ウィーン、美術史美術館蔵。

28) 森洋子『ブリュゲルの諺の世界——民衆文化を語る——』白鳳社、1992年、611頁。

29) ピーテル・ブリュゲル（老）《ゴルゴタの丘への行進》1564年、ウィーン、美術史美術館蔵。

30) マイケル・フランシス・ギブソンの „The mill and the Cross: Peter Bruegel's ‚Way to Calvary‘“ (translated from the original French, revised and enlarged by the author, Lausanne: Acatos, 2000.) ではキリスト、風車、聖母マリアなどがこのように配置されている理由について書かれている。

トの諺》で描かれている諺の一つ、「取っ手のない鍬<sup>31)</sup>」が「割れ鍋に綴じ蓋」でもなんでも、何か別の諺に置き換えられていたとしても作品が持つ面白さは減じない。このように並列的に物事が描かれることの面白さは構造的なものであり、中身の如何に関わらないところがある。諺を百個も集めてきて、それを画面に配置するという、そもそのコンセプトと、それを実行に移したという点に面白さがある。

それでは文学において並列的な描写が効果を上げている例は、レッシングのいうように本当にならないのだろうか。そうした例を探すのに、童話や子ども向けの絵本ほど適したものはない。「おじいさんは山へ柴刈りに、おばあさんは川へ洗濯に行きました」といった時の面白さは並列的なものではないだろうか。確かに桃太郎の物語においては、おばあさんが川で桃を見つける場面にスムーズに接続するために、おばあさんのエピソードが後ろにくる必要があるので、おじいさんとおばあさんの要素を入れ替えることが可能であるとはいえない。しかし、「おじいさんは山へ柴刈りに、おばあさんは川へ洗濯に行きました」という一文における面白さは、「おばあさんは川へ洗濯に、おじいさんは山へ柴刈りに行きました」と置き換えても通用するだろう。

レッシングは時間の芸術である文学に、並列的な表現が適さない理由を、人間の記憶力と関係させて説明している<sup>32)</sup>。文学においては、並置された要素を、ひとつひとつ時間をかけて紹介しているうちに、最初の要素は記憶からなくなってしまい、全体の概念を構成することができないというのがレッシングの考えである。しかし、「お父さんくまは大きなお皿、お母さんくまは中くらいのお皿、子どもくまは小さなお皿」<sup>33)</sup>というくらいのことは、覚えることが出来る。レッシングは文学における並列的表現の悪い作例として、ハラーの詩を挙げているが、それはレッシングがとりわけ悪い(とする)例を持ってきただけのことである。童話は三回の繰り返しを好む(『3匹のクマ』『3匹の子ブタ』『三びきやぎのがらがらどん』)。これもA、B、Cという三要素が、A、B、Cというそれぞれ異なった行動を並列的に行っているという面白さに通じる<sup>34)</sup>。この三という数字は、人間の記憶力にとってちょうどよい数字なのだろう。マックス・

31) 画面右下のテーブルの上に乗っている。

32) Laokoon, S. 124.

33) トルストイ作・バスネツォフ絵の『3びきのくま』(小笠原豊樹訳、福音館書店、1962年)では「とても おおきな おわんは、ミハイル・イワノビッチの おわんです。/ちゅうくらいのおわんは、ナスターシャ・ベトロブナの おわんです。/ちいさな あおい おわんは、ミシュートカの おわんです。」(8頁)となっている。

34) 同じことが三回繰り返されるリズムの快もそこにはある。これは全く継起的なものなので、こうした表現を並列的という概念のみで語ることもまた誤りであろう。

リュティは『ヨーロッパの昔話——その形式と本質』<sup>35)</sup>において昔話に頻出する一、二、三、七、十二、百といった数字について触れているが、ここでリュティは数字一、二、三と数字七、十二、百の間には大きな差異があると述べている。曰く、数字一、二、三は物語の構成に影響を与えるが、数字七、十二、百は複数であるということを実現化しているに過ぎず、その数は純粹に様式上の公式であるという。これもレッスingの考えを借りれば記憶力の問題ということになろう。しかし、絵の力を借りればその数字を増やすことは可能で、馬場のぼるの『11 ひきのねこ』シリーズや、いわむらかずおの『14 ひきの』シリーズでは、それを大いに利用している。

レッスingは文学において物体を描写する時の良い例として、ホメロスの『イリアス』（紀元前8世紀頃）に登場するアキレウスの盾の描写を挙げている<sup>36)</sup>。ホメロスはアキレウスの盾を生成途上のものとして書いており、物体の描写の中にも継起的な物語性を持ち込むその手法を称賛している。また、ホメロスが物体を並列的に描写することはないという。しかし『イリアス』を頭から読んでみると、すぐに並列的な描写にたどりつく。第二歌の軍船表がそれである。

ボイオティアの軍勢を率いたのは、ペネレオス、レイトス、アルケシラオス、プロトエノル、ならびにクロニオスの諸将。この軍勢の内訳は、ヒュリエと岩多きアウリス、スコイノスにスコロス、丘の連なるエテオノス、またテスペイア、グライア、踊り場の広いミュカレスの住人たち。またハルマのあたり、エイレシオン、エリュトライに住むものたち、さらにはエレオン、ヒュレ、ペテオン、オカレエ、見事な造りの町メデオン、コパイ、エウトレシス、野鳩の群がるティスベの町々を占めるものたち、またコロネイア、青草茂るハリアルトス、プラタイア、グリサスに住むものたち、見事な造りの町下テバイ、また麗わしいポセイDONの森のある町、聖なるオンケストスの住民たち、葡萄の豊かに稔るアルネにミデイア、また聖なる町ニサ、国境なるアンテドンに住むものたち——右の総勢を載せる船は五十艘、そのおのおのに乗り組むボイオディアの若者の数は一二〇であった。<sup>37)</sup>

この軍船表に出てくるいろいろな名前（ペネレオス、レイトス、アルケシラオス）

---

35) Max Lüthi, *Das europäische Volksmärchen*, Tübingen: Franke Verlag, S. 33.

36) Laokoon, S. 134-137.

37) ホメロス著；松平千秋訳『イリアス』岩波書店、1992年、66頁。

や、町の名前（ヒュリエ、アウリス、スコイノス）もそれ自体に意味はない。ペネレオスの名前が角五郎とか、伊達正宗であったりしたら、それは問題かもしれないが、ギリシャ風の名前であるのならば、名前が何か別のものに置き換えられていても問題はないだろう（特に『イリアス』を韻文詩ではなく、散文の物語として読む読者にとっては）。この部分を読むとき、人はペネレオスとかレイトスといった名前を覚える必要はない。ただそこに何かいろいろな名前がたくさん連なっているということさえ覚えておけばよく、まさにそこに意味がある。アカイア勢の長大な軍船表と、トロイア勢の短い表が示されることで、並列的描写を用いられながらも、聴き手は両陣営の全体の概念をつかむことができるのである。

文学における継起的な表現についても考えてみたい。レッシングは文学を時間の領分とし、ゆえに継起的表現に適した形式としているが、ここでは文学における、継起的であるが時間的でない作例を挙げたい。

カフカの『万里の長城』（1931）は奇妙な作品で、万里の長城の建設に携わったある一人の職工が過去を回想するという話である。語り手の子ども時代のことが書かれていたり、物語の中に時間という要素があるのは確かなのだが、この作品の描写のほとんどは時間的なものにあてられていない。万里の長城はすでに完成したものとしてそこにあり、ここから物語が時間的に動き出すということはない。『万里の長城』はどのような方法で万里の長城が築かれるに至ったか、そしてなぜそのような方法がとられたのかという話題がほとんどを占めている。この奇妙な文と文のあいだを繋ぐのは、時間の繋がりではなく、論理の連なりである。ここまで極端な例でなくとも普通の小説にも、文と文の論理による接続はごく普通に見られる。時間を介在させることなく論理的な思考の推移を文章にすることは出来ないため、確かにすべての文学は時間的であるといわなくてはならないのだが、物語内に時間が流れているかどうかということについては、別に考えなくてはならないだろう。

次に、造形美術における継起的な技法について検討したい。ここでは、異時同図法によって描かれた絵巻のようなものは扱わない。それは形而下のものであるが、造形美術と文学の混合物であり、そこに継起的な表現があるのは当然だからである。ゲルハルト・リヒターの《ストリップ》<sup>38)</sup>は、抽象画である。これは非常に大きな作品で、展示室の壁一面をすべて使って飾られている。そこに描かれているのは、真横に平行に並んだ様々な色の直線である。そのうちの一色（例えばピンク）が何か別な色（例えば緑）に代わっていても問題はなく、またこの作品はさまざまな色の帯が大きなキ

38) ゲルハルト・リヒター 《ストリップ》2012年、ミュンヘン、レンバッハ美術館蔵。

キャンバスに細かく平行に並べてあるということさえ理解すれば、作品の全貌が一瞬で理解できるという点において、ブリューゲルの絵画以上に並列的な絵画かもしれない。しかし、より絵に近づいてみると、把握できたと思っていた作品全体の概観が変わってくる。おおよそピンク色の帯があると思っていた所をよく見てみると、その帯がさらに細かな色とりどりの帯の集合体であることに気付く。画面の大きさにより、そのような仕掛けが可能になっているのだ。レッシングは絵画の特性として、一目見た瞬間にその絵画の全体の概念が掴めることを挙げているが、リヒターのこの作品は一目見た時の印象を、よく見ることで裏切ってくる。よく考えてみれば、これは当然なことで、我々は絵の全体を見ているときは絵の細部を見ていない。また絵の右側を見ているときに、絵の左側を見ていないし、絵の左側を見ているときは、絵の右側を見ていないのだ。これはリヒターの絵に限らず、全ての絵においていえることである。

#### 4. おわりに

このように文学における並列的表現、絵画における継起的表現を見てきたが、リヒターの《ストリップ》が完全に継起的な絵であるというつもりはないし、『3びきのくま』のような語りが完全に並列的なものであるというつもりもまたない。

レッシングは、「詩は絵のごとく、絵は詩のごとく」という規則に縛られたゆえに不自然なものとなってしまった芸術を批判するために、文学と造形美術の境界を厳しくひいた。しかし、その境界線はあまりにも厳しすぎたのではないだろうか。そうした考えから反例めいた作例を挙げたが、例えば、『イリアス』の『軍船表』の部分は、『イリアス』のなかでも最も退屈な場面であるといわれてしまえばそれまでである。よって、とりあえず本稿では、文学における並列的な表現、造形美術における継起的な表現は存在する、ということだけをいうに留めておきたい。

いかに批評家たちが美の普遍的な一般法則を説いたところで、それを超えた素晴らしい芸術作品は軽々と生まれてくる。そこから逆説的に、批評家たちは好き勝手に芸術のことを語ってもよいともいえよう。レッシングの『ラオコーン』のような、それ自体興味深い本がうまれることもあるのだから。

## „Aufeinanderfolge“ und „Nebeneinander“

— Über Lessings *Laokoon* —

Shota Shimizu

Seit der Entdeckung der Laokoon-Gruppe 1506 betrachtet man diese Statuengruppe nicht nur als ein bloßes Kunstwerk, sondern auch als Anlass, das eigene Ästhetikverständnis zu erörtern. Auch Gotthold Ephraim Lessing legt in *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie* seine eigene Theorie über Dichtung und Werke der bildenden Kunst dar und widerspricht dem Grundsatz „ut pictura poesis“ (ein Gedicht ist wie ein Gemälde). Lessing schätzt in der Vorrede sein eigenes Buch als „mehr unordentliche Kollektanea zu einem Buche, als ein Buch“ ein. In der Tat gibt es keine methodische Anordnung der Kapitel. Lessings Interesse kann in die vier Aspekte eingeteilt werden:

- i) Die Frage nach der Eigenart der Literatur in Abgrenzung zur bildenden Kunst.
- ii) Wann die Laokoon-Gruppe geschaffen wurde? Ob Laokoon-Gruppe von einem literarischen Werk inspiriert wurde?
- iii) Das Problem von der Hässlichkeit in bildender Kunst und Literatur.
- iv) Kritik an zeitgenössischen Kunstkritikern wie Winckelmann.

In dieser Abhandlung geht es um den ersten Aspekt, den Unterschied zwischen bildender Kunst und Literatur. Winckelmann erklärt an der Laokoon-Gruppe das Ideal klassischer Kunst und bemerkt, dass das Gesicht Laokoons Schmerz, Wut und Schreien nicht ausdrückt. Winckelmann behauptet, Laokoons Gesichtsausdruck sei zurückhaltend, um „edle Einfalt und stille Größe“ der Hellenen anzudeuten. Lessing stimmt Winckelmanns Ansicht zu, dass Laokoon nicht schreit, aber widerspricht dem Grund. Er gibt den Unterschied zwischen bildender Kunst und Literatur als diesen Grund an. Lessings Meinung nach kann bildende Kunst nicht Handlungssequenzen darstellen und muss einen Moment auswählen. Dabei soll

der Künstler nicht einen hässlichen Moment auswählen. Deswegen sei der Mund Laokoons nicht hässlich weit geöffnet. Aus der Diskussion über die Laokoon-Gruppe entwickelt Lessing Eigenschaften der allgemeinen bildenden Kunst und allgemeinen Literatur, dahingehend dass die bildende Kunst Farbe und Formen „nebeneinander“ ordnet, während die Literatur Worte „aufeinander folgend“ ordnet. Er bemerkt auch, dass die Literatur für die Handlungsdarstellung geeignet sei, die bildende Kunst hingegen für Gegenstände. Lessing gibt das Gedicht *Die Alpen* von Albrecht von Haller als ein schlechtes Beispiel vom nebeneinander geordneten literarischen Ausdruck an.

Gibt es in der Literatur kein erfolgreiches Beispiel von der nebeneinander geordneten Darstellung? Lessing nennt die Episode vom Schild des Achilles in dem Epos *Ilias* als ein Vorbild von der aufeinanderfolgenden Darstellung. Die Episode von dem Schild ist zwar aufeinander geordnet erzählt, aber auch in der *Ilias* gibt es nebeneinander angeordnete Episoden. Das ist der Schiffskatalog im 2. Gesang. Die Namen der Länder und Generale, die dort aufgezählt werden, haben an sich keine Bedeutung. Nur dass viele Namen ohne Zusammenhang genannt werden, ist sinnvoll. Solche Wechselfähigkeit hat einen Charakter von Nebeneinander. Lessing gibt die Schranken vom menschlichen Gedächtnis als Grund dafür an, dass die Literatur in der nebeneinander geordneten Darstellung nicht stark ist, aber hier störe das Problem vom Gedächtnis das nicht, weil man sich nur daran erinnern müssen, dass es viele Namen gibt. Solche nebeneinander geordneten Darstellungen sind oft auch in Märchen oder Bilderbüchern zu finden.

Lessing zieht die festen Grenzen zwischen bildender Kunst und Literatur, um die starre Kunst zu kritisieren, die durch die Regel „ein Gedicht ist wie ein Gemälde, ein Gemälde ist wie ein Gedicht“ gebunden war, aber die neuen Grenzen, die Lessing zieht, können zu fest sein. In dieser Abhandlung wird solche „Aufeinanderfolge“ und „Nebeneinander“ in der bildenden Kunst und Literatur durch die Beispiele von nicht nur der Laokoon-Gruppe, sondern auch von der Malerei von Pieter Brueghel dem Älteren und Gerhard Richters Werken betrachtet.